



Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

20 | 2014

Création fiction

La fable d'une fabrique — Ponge et son pré

The fable of a factory — Ponge and his "Pré"

Jean-Charles Depaule



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2821>

DOI : 10.4000/gradhiva.2821

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2014

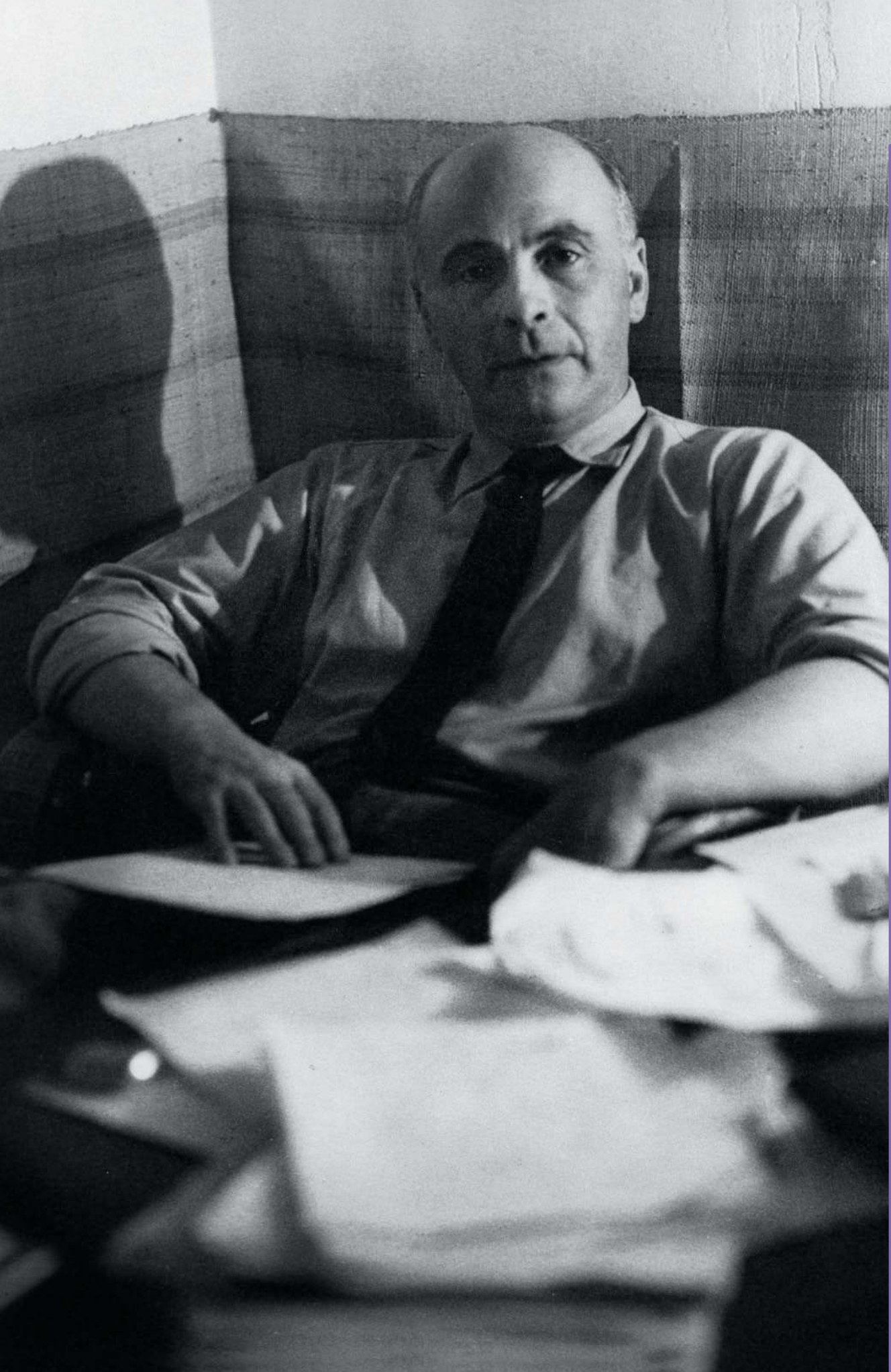
Pagination : 22-47

ISBN : 978-2-35744-074-6

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Jean-Charles Depaule, « La fable d'une fabrique — Ponge et son pré », *Gradhiva* [En ligne], 20 | 2014, mis en ligne le 01 octobre 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2821> ; DOI : 10.4000/gradhiva.2821



La fable d'une fabrique — Ponge et son pré

par Jean-Charles Depaule

La publication, en 1971, de *La Fabrique du pré* dans la collection « Les sentiers de la création » des éditions d'art Skira répond chez Francis Ponge au désir d'ouvrir son « atelier » et d'offrir la possibilité au lecteur d'assister, après coup mais comme au présent, à la fabrication de ses textes, en l'occurrence « Le pré », paru quelques années plus tôt. Restituer l'histoire de son écriture à travers ses brouillons successifs impliquait des aménagements et, notamment, certains « artifices de la mise en page » – mais « sans tricherie » – pour emmener le lecteur en le prenant « par le bras ».

Dans le cas de *La Fabrique du pré*, le projet d'explicitier, en acte, un art poétique aboutit à un bel objet éditorial qui semble échapper à son auteur, même s'il a été associé à sa réalisation. On y voit en particulier se dessiner – à son insu ? – une esthétique de la rature.

mots clés

Brouillon, fiction critique,
lecteur, mise en scène, récit

FRANCIS PONGE

La fabrique du pré



composer ici
une légende extérieure de points

Les sentiers de la création

ALBERT SKIRA ÉDITEUR

« Ce sera un livre tout à fait à part, et vraiment merveilleux. »

Gaëtan Picon

En 1971 paraissait chez l'éditeur d'art suisse Skira¹ *La Fabrique du pré*² de Francis Ponge, onzième volume de la série « Les sentiers de la création », qui en compterait vingt-six. Avec cette collection d'une conception nouvelle, qu'il avait créée en 1969 et dirigeait avec Gaëtan Picon³, Albert Skira poursuivait l'expérimentation qui caractérisait déjà son travail à ses débuts. L'idée des « Sentiers de la création » lui serait venue à la suite d'une promenade avec Pablo Picasso, au cours de laquelle il l'avait vu « ramasser un fil de fer et un morceau de branche morte » que, quelques jours plus tard, il avait retrouvés dans l'atelier, « devenus sculptures » (Picon 1971 : 9).

Inaugurée par Elsa Triolet et Aragon, la collection continua d'exister après la mort de l'éditeur jusqu'en 1976, année de celle de Picon. Selon ses goûts, un lecteur gardera un souvenir plus intense de certains ouvrages, par exemple ceux réalisés par ou avec Claude Simon (*Orion aveugle*, 1970), Pierre Alechinsky (*Roue libre*) ou Jean Dubuffet (*La Botte à niques*), l'ami Jean Tardieu qui écrivit *Obscurité du jour* (1974) pour la couverture duquel Max Ernst créa un collage, Claude Lévi-Strauss (*La Voie des masques*, 1975, 2 vol.), Roland Barthes (*L'Empire des signes*, 1970)... Le volume de Ponge n'est pas le moins fameux ni le moins coté.

La collection accueille selon les cas les fragments d'une ego-histoire artistique, l'observation d'un processus créateur ou bien des réflexions suscitées par une rencontre esthétique et/ou intellectuelle. Il n'est pas rare que le programme d'un ouvrage, fixé d'un commun accord par l'auteur et l'éditeur, subisse des infléchissements ou des redéfinitions au cours de son élaboration. La ligne éditoriale constante est un ton résolument personnel et un montage singulier des textes et des images, qui sont traitées avec un soin particulier. L'identité physique, visuelle, de la collection est claire. Le format, 21,5 x 16,5 cm, est plus large et mieux adapté à l'iconographie que ceux qui prévalent pour les publications littéraires. La couverture, souple et pelliculée, est imprimée en quadrichromie avec deux bandeaux noirs. Sur celui qui est placé tout en haut est inscrit, fer à gauche, le nom de l'auteur en grandes lettres capitales blanches (« en réserve »); sur l'autre, dans la partie inférieure, sont indiqués sur deux lignes, en lettres blanches également, mais centrées, l'intitulé de la collection en bas de casse italique, puis, dans un corps plus petit et en capitales romain, le nom de l'éditeur. Dans la plage centrale, sont disposés illustration(s) et titre en bas de casse. Un caractère typographique a été conçu spécialement, dans la lignée du Garamond, par le designer belge Chris Brand (1921-1998).

Dans *La Fabrique du pré*, Ponge revient sur un texte déjà publié, « Le pré », dont il ouvre au public le dossier préparatoire dans l'intention, formulée dès « My creative method » (1947-1948), d'explicitier en acte son art poétique.

Malentendus

Pour Bernard Veck, éditeur du texte dans la Pléiade trente ans plus tard, le livre « s'inscrit au nombre de ruptures risquées par Ponge durant l'édification de son œuvre, en réponse à la menace d'enfermement – toujours

1. L'aventure éditoriale d'Albert Skira (1904-1973) avait débuté par la publication en 1931 des *Métamorphoses* d'Ovide, avec trente eaux-fortes de Pablo Picasso. De 1933 à 1939, il avait édité en association avec Tériade *Minotaure*, la revue des surréalistes. Il dirigea ensuite, de 1944 à 1946, la revue d'art mensuelle *Labyrinthe* où Francis Ponge publia un texte sur Georges Braque en décembre 1946. Il produisit ensuite de nombreux ouvrages, notamment la collection de monographies « Le goût de notre temps », qui le fit connaître d'un vaste public.

2. Dans cet article, la mention *La Fabrique du pré*, ou *La Fabrique*, sans autre précision, désigne l'édition originale de 1971 par Skira.

3. Parallèlement à son action dans l'édition et dans le domaine de la politique culturelle – Gaëtan Picon (1915-1976) fut de 1959 à 1966, au ministère des Affaires culturelles, le conseiller d'André Malraux jusqu'à ce que celui-ci s'en sépare à la suite d'un désaccord concernant Pierre Boulez –, Picon poursuivait une réflexion dans le champ de l'esthétique. Dans la collection « Les sentiers de la création », il fut l'auteur d'un volume personnel, *Admirable tremblement du temps* (1970), ainsi que de la présentation de *La Chute d'Icare de Pablo Picasso* (1971) et d'un volume de dessins et textes inédits de Joan Miró (*Miró, carnets catalans*, 1976, vingt-sixième et ultime volume publié).

ci-contre

fig. 1

Couverture de *La Fabrique du pré*, de Francis Ponge, Genève, Albert Skira, 1971. Avec l'aimable autorisation de la succession Francis Ponge et des éditions Skira.

4. Ils avaient été sélectionnés et ordonnés par Jean Paulhan, son mentor et éditeur. Secrétaire de la *Nouvelle Revue française*, Paulhan (1884-1968), qui était de quinze ans son aîné, appartenait comme Ponge à une famille nîmoise de religion réformée. À plusieurs reprises, Ponge se brouilla avec lui, puis se réconcilia.

5. En 1930, au moment où André Breton est en difficulté à l'intérieur du mouvement surréaliste, Ponge le rejoint pour quelque temps.

vivement ressentie – que feraient peser sur elle des catégorisations réductrices [...]» (Veck 2002 : 1517). Parmi ces catégorisations, il y en a une en particulier qui a alimenté un malentendu encombrant et durable. *Le Parti pris des choses*, le titre de son premier livre important, a fonctionné comme une «enseigne» qui «confisquera longtemps les regards de la critique» (Beugnot 1989 [1986] : 125). Les textes de longueur variable de ce recueil publié en 1942⁴ étaient consacrés en effet à des «choses», la pluie, l'huître, la fenêtre, le volet, la bougie..., mais à des vivants aussi bien, animaux et quelquefois, parmi eux, humains. Par la suite, d'autres feront leur apparition comme le cheval, la Seine ou le savon. Ils valurent à l'auteur d'être qualifié de «prosaïque». Ponge serait, et incontestablement il l'est, l'exceptionnel observateur d'un monde tenu généralement pour négligeable, le cageot, le galet, etc. On a vu aussi en lui un aimable animiste. «Autre contresens très fréquent : croyant que vous êtes quelqu'un qui veut "décrire des choses" de la façon la plus "objective" possible, le lecteur vous accusera d'anthropomorphisme», lui dit Philippe Sollers au cours d'une série d'entretiens radiophoniques réalisés en 1967. Sollers ajoute que l'on ne remarque jamais son travail «sur le texte lui-même» (Ponge et Sollers 1970 : 106-107).

Ce malentendu a pesé et semble continuer de peser, massivement, sur la perception qu'on a de Ponge. Il est proclamé militant de l'antipoétisme, et ce n'est pas faux : non seulement il refuse d'être considéré comme un poète, mais toute son œuvre répudie le poétisme substantiel hérité du romantisme que résume le slogan de Victor Hugo, «La poésie, c'est tout ce qu'il y a d'intime dans tout», et dont le surréalisme, auquel Ponge adhéra en 1930⁵, prit le relais. Un antipoétisme qui se fonderait sur un ultraréalisme.

Ponge avait assez tôt essayé de contrer le malentendu en affirmant nettement dans «My creative method» (1947-1948) : «PARTI PRIS DES CHOSES égale COMPTE TENU DES MOTS» (Ponge 1999 : 522). Il avait signalé le danger, auquel il n'avait sans doute pas complètement échappé, d'oublier que :

la représentation esthétique d'un objet ou d'un sentiment du monde extérieur se fait positivement dans un autre monde, avec d'autres éléments, dans une autre matière. Concernant la littérature, elle se fait dans la matière verbale. Il est sans doute absurde, à la limite, de vouloir soumettre une matière d'un tel ordre aux lois d'une matière toute différente. Cela peut conduire à l'aphasie. Pour qu'un texte [...] puisse, d'aucune manière, prétendre rendre compte d'une réalité du monde de l'étendue (ou du temps), il faut qu'il atteigne d'abord à la réalité dans son propre monde, le monde des textes, lequel connaît d'autres lois. (Ponge 2002 : 28-29)

Et Ponge n'a de cesse de montrer comment les choses, les objets, sont toujours, pour l'écrivain, à conquérir : *l'objet objecte*.

Dans son combat, Ponge fait flèche de tout bois. Il se reporte constamment au Littré, il le recopie. Il pratique l'étymologie sans retenue, jusqu'à l'acrobatie, ne craignant pas de s'exposer à des critiques scientifiquement fondées. Il puise dans les ressources de la grammaire, quitte à la tordre un peu, et dans celles de la rhétorique. Il invente des néologismes,

exploite l'assonance, l'allitération, l'homophonie, le calembour (parmi tant d'autres : raisonner/résonner ou, dans *La Fabrique*, élémentarité/alimentarité). Autant de manières, tantôt tendues, tantôt joueuses, joyeuses, voire jubilantes, de mobiliser les possibles offerts par le langage, en le poussant dans ses retranchements, pour alimenter la « rage de l'expression » en revenant à la charge, sans crainte d'être fastidieux (ce mot revient souvent) pour son lecteur et pour lui-même. Le rapport à l'objet est ludique, aussi. Ponge parle de son travail comme un *objeu* au terme duquel il y a l'*objoie* où, dit-il, « la langue jouit ». Il existe en effet chez Ponge une érotique de la langue, portée à un haut degré dans l'introduction de *La Fabrique*, où les images sexuelles abondent (l'accouplement, l'orgasme, l'éjaculation de l'écriture, qui est sperme).

À ce point je souhaite signaler également un possible malentendu, dont il convient d'affranchir mon propos. L'hypothèse de la fiction qui se profile dans cet article pourrait être assimilée à l'attitude soupçonneuse consistant à regarder par-dessus l'épaule de l'auteur, lui qui – comble de ruse ? – nous ouvre son *atelier*, ses *carnets*, ses *dossiers*, son *laboratoire* (*laboratoire verbal*), son *chantier*, nous montre son *établi*, qui est en même temps un *champ de bataille* (tous ces mots sont de Ponge). Il ne s'agit pas, selon un penchant assez courant naguère, de débusquer une dimension fictionnelle cachée dans *La Fabrique* pas plus que de soumettre ce livre à un jugement de vérité dont, d'ailleurs, la fiction n'est pas justiciable.

« Le pré » et sa fabrique

Le Parti pris des choses était un *recueil* de textes indépendants et bouclés, *Pièces* (1961) également, tandis que *Pour un Malherbe* (1965), art poétique en forme de célébration, et *vice versa*, était un journal, un relevé des moments d'une lecture-écriture en cours. Comme dans *Le Savon*, Ponge y procédait par variations, à la manière d'un musicien :

[...] Ces répétitions, ces reprises *da capo*, ces variations sur un même thème, ces compositions en forme de fugue que vous admettez fort bien en musique, que vous admettez et dont vous jouissez – pourquoi nous seraient-elles, en matière de littérature, interdites ? (Ponge 2002 : 361)

La Fabrique du pré propose une mise au jour, effectuée *a posteriori*, du journal de la fabrication, ou « fabrique » (Ponge a hésité un moment entre ces deux mots), d'un texte assez bref mêlant prose et vers, « Le pré », qui s'inscrit dans un ensemble de préoccupations animant Ponge depuis au moins les années 1930 autour de la germination, de la végétation entre ciel et terre. La version définitive du « Pré » avait été publiée d'abord par la revue *Tel Quel*⁶ en 1964, et trois ans plus tard dans le *Nouveau Recueil*.

À partir du récit très suggestif que Ponge donne à Sollers, en 1967, de « l'opération qui consiste à faire naître le texte », voici les linéaments et les nœuds que j'ai tenté d'en dégager. D'abord, explique-t-il, « une émotion me venant d'un pré au sens de prairie ». La volonté d'en rendre compte, le mot pré devenant « comme un espèce d'obsession » (« ce monosyllabe se trouve constamment dans la bouche des Français »). Alors, « je suis allé au dictionnaire ». Entre *prêt*, *près* et *pré*, Ponge se trouve, « à la racine de ce mot, dans un contradictoire admirable, qui signifie à la fois le passé, le présent et l'avenir ».

6. Ponge avait encouragé et soutenu chaleureusement Philippe Sollers à ses débuts. Lorsqu'en 1960 celui-ci et Jean-Edern Hallier fondent avec quelques amis, dont Marcelin Pleyne et Denis Roche, la revue *Tel Quel* (titre emprunté à Paul Valéry), qu'ils placent sous le signe de l'expérimentation et de la réflexion théorique, Ponge en devient l'un des auteurs emblématiques. Comme lui, *Tel Quel* refuse la distinction des genres littéraires et s'intéresse au texte du point de vue de son fonctionnement. Après 1968, et lorsque Ponge approuve explicitement la politique du général de Gaulle, ses relations avec le groupe se dégradent. La rupture est consommée en 1974 à la suite d'un article de Pleyne sur Braque publié dans *Art Press*, que Ponge juge injurieux pour le peintre et malhonnête à son égard. À l'adresse de Pleyne, qu'il traite de « pâle voyou », il écrit une violente réponse : « Mais pour qui donc se prennent maintenant ces gens-là ? » (Ponge 2002 : 1397)

7. Ce fac-similé sera distribué avec quelques autres, notamment « Les écuries d'Augias » et « À la rêveuse matière », aux visiteurs des deux expositions consacrées à Ponge en 1977 par le centre Georges-Pompidou, *Francis Ponge : manuscrits, livres, peintures et Francis Ponge et ses peintres*.

Il poursuit : « À partir de là, j'ai continué à écrire mon texte, et je suis arrivé à une certaine forme, je suis arrivé à boucler mon texte, de telle façon que s'y confirment à la fois le désir, c'est-à-dire l'émotion que m'a causée ce pré et la mort. » Le pré est en effet le lieu de la palabre mais aussi celui du duel, jeu de la verticale d'abord (corps debout), de l'oblique (les armes) et de l'horizontale (corps à terre ou dessous, enterrés). Et le duel, un acte d'amour dont le résultat est la mort. « Et seulement le pré reste. » (Ponge et Sollers 1970 : 171-175) L'envoi final, adressé aux typographes, s'achève par la signature :

[...] couchez mon nom,

Pris dans le bas de casse, naturellement,

Sauf les initiales, bien sûr

Puisque ce sont aussi celles

Du Fenouil et de la Prêle

Qui demain croîtront dessus

Francis Ponge

La Fabrique du pré comprend quatre parties. Après une introduction, des états (des états, et non la totalité, apprendra-t-on plus tard) sont reproduits en fac-similé sur papier couché blanc, 91 feuillets manuscrits surtout, annotés, biffés, surchargés, ou tapés à la machine avec des corrections à la main. Une transcription de ces mêmes états prend place à la fin, composée en typographie sur un vergé vert (calembour pas loin). Entre ces deux ensembles identiques quant au contenu, et différents quant à la présentation, en troisième position, occupant un cahier de dix pages non paginé, le texte final a été imprimé sur un papier mi-teinte de couleur brune, comme la terre sur laquelle pousse le pré, dans un caractère de même taille que celui du préambule (qui, lui, est paginé) mais plus gros que celui du dossier vert (également paginé). Il obéit à une justification beaucoup plus ample que les deux autres sections imprimées. À cet ensemble, Ponge adjoint une brève *profession* finale, manuscrite, « Voici pourquoi j'ai vécu », datée du 19 juillet 1961⁷.

Comme le prévoit la collection, le livre comporte des photographies et des reproductions de dessins et de peintures – Balthus, Botticelli, Cézanne, Chagall, Corot, Courbet, Dubuffet, Gérôme, Giorgione, Picasso et Seurat –, une miniature des *Très Riches Heures du duc de Berry*, une tapisserie représentant une licorne sur fond d'herbe fleurie, et une miniature persane. S'y ajoutent une partition de Jean-Sébastien Bach qui est évoqué dans un des brouillons, une page du Littré, une reproduction de la couverture d'un traité de botanique édité en Suisse au XVIII^e siècle, une vue aérienne de la plaine lombarde et une carte indiquant la situation géographique du Chambon-sur-Lignon, lieu de villégiature de sa famille, où le pré fut ré-vélé à Ponge en 1960 – « Nous sommes en 1960, une des années fastes de ma vie. » (Ponge 1971 : 243)

On peut supposer que les images, qui ont pour légende quelques mots prélevés dans le texte du « Pré », ont été retenues en fonction du rôle qu'elles ont joué dans son élaboration, en tant que déclencheurs, points d'appui ou échos. Ou qu'elles sont là pour, associations d'associations,

ci-contre de gauche à droite et de haut en bas

fig. 2 (a à f)

Choix de couvertures des « Sentiers de la création », Genève, Albert Skira. Avec l'aimable autorisation des éditions Skira.

a. *Trois des quatre soleils* de Miguel Angel Asturias, n° 14, 1971, traduction par Claude Couffon. DR.

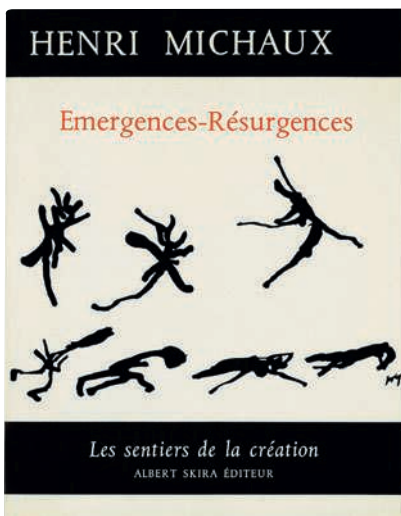
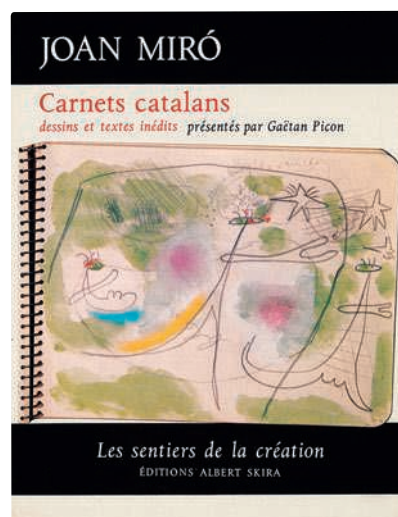
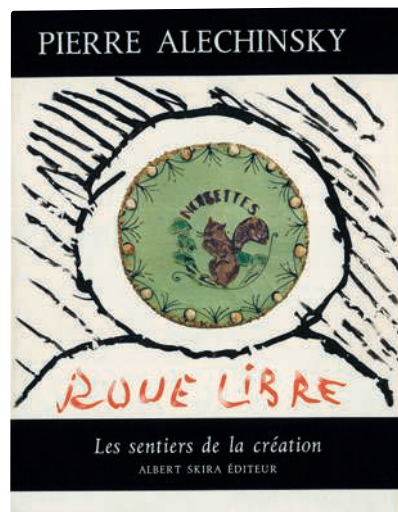
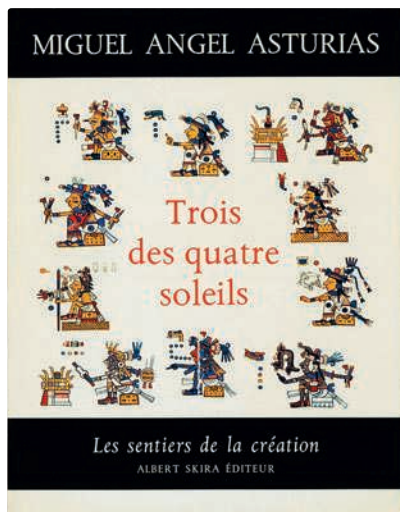
b. *Roue libre* de Pierre Alechinsky, n° 13, 1971. © ADAGP, Paris 2014

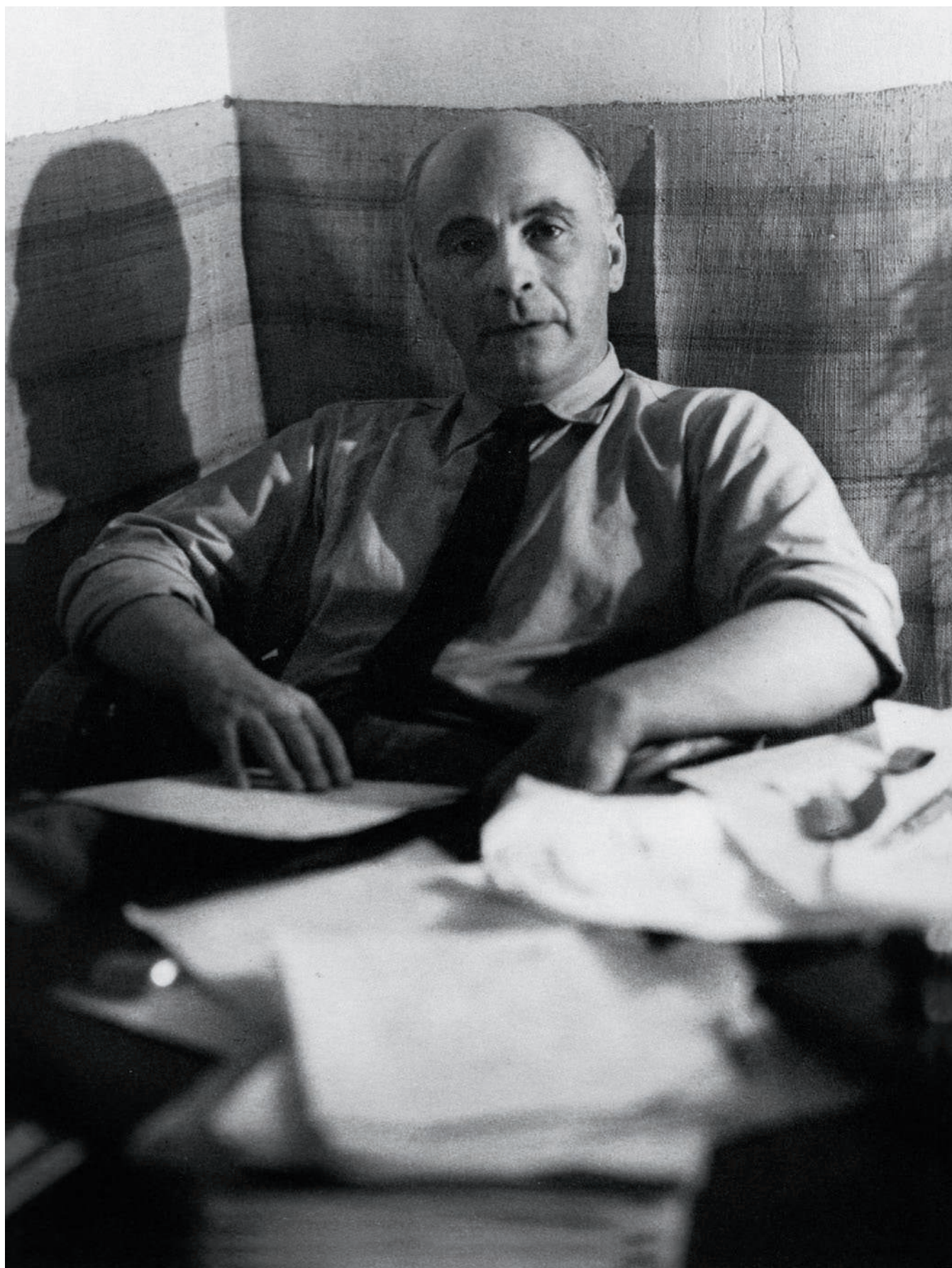
c. *La Chute d'Icare au Palais de l'Unesco* de Pablo Picasso, texte de Gaëtan Picon, n° 16, 1971. © Succession Picasso, 2014.

d. *Carnets catalans. Dessins et textes inédits*, de Joan Miró, présentés par Gaëtan Picon, n° 28, 1976, traduction par Edmond Raillard. © ADAGP, Paris, 2014.

e. *Émergences-Résurgences* d'Henri Michaux, n° 20, 1972. © ADAGP, Paris 2014.

f. *La Mémoire du monde*, d'André Masson, n° 22, 1974. © ADAGP, Paris 2014.





évoquer, rappeler des images et souvenirs intervenus au cours de l'écriture, sorte d'archivage de l'imagination pongienne à l'œuvre. On y rencontre par exemple la chèvre, chère à Ponge et éminemment picassienne. Dans tous les cas on éprouve (j'éprouve) le sentiment de se trouver devant des éléments discontinus et disposés comme en contrepoint, qui mêlent, superposent des registres divers – affectif, sensible (voire sensuel), intellectuel : le Chambon-sur-Lignon ; « Trois gravures d'herbes » ; une page du Littré... Assurément, ce ne sont pas des adjutants, doubles didactiques destinés à expliciter le texte. On imagine mal que le vert intense de la photographie du Lignon à Chantegrenouille (« De(depuis) la roche (jusqu'à) l'eau, le pré ») ou celui du tableau à la chèvre de Picasso (« Préparons donc la page où puisse aujourd'hui naître une vérité qui soit verte »), ou encore des *Demoiselles de village* de Courbet (« Une couche de couleur verte sur un fond de couleur de terre »), soit destiné à illustrer la verdeur du pré. En revanche, on conçoit sans peine qu'il célèbre sa vérité : platitude, simplicité – « Oh, mais, soudain, du vert la merveilleuse simplicité me ressuscite ! » (*Ibid.* : 229) Et qu'ainsi son propos en soit à la fois précisé et ouvert.

Les volumes précédents de la collection, et plus encore *La Fabrique*, exploitent les ressources offertes par les techniques de composition et d'impression de l'époque – dans les années 1970, le montage des pages s'effectuait manuellement sur une table lumineuse, à l'aide de ruban adhésif, à partir de morceaux découpés dans des feuilles d'acétate de cellulose. Dans *La Fabrique*, selon leur format, les fac-similés sont disposés « à la française » ou « à l'italienne ». Mentionnons également le jeu avec le corps des caractères et avec les blancs répartis libéralement, à la manière de la mise en page d'*Un coup de dés...* de Stéphane Mallarmé, référence majeure. Et, page 120, on se trouve à la limite du maniérisme : quelques mots considérablement grossis viennent occuper l'espace de la page : « SUR LE PRÉ / Le duel [...] », magnifiant le grain et le tracé manuscrit. Enfin, il faut noter l'impression systématique à fond perdu, c'est-à-dire sans marge, en pleine page, des images, y compris l'article « pré » du Littré et les fac-similés traités comme des images. Ce procédé fonctionne comme une marque de modernité qui trouve son origine dans les expériences des avant-gardes – qu'on pense au constructivisme russe, par exemple aux maquettes de Varvara Stepanova et d'Alexandre Rodchenko, ou aux travaux du Bauhaus, voire au Style international initié par les Suisses après la Seconde Guerre mondiale.

Dans le colophon de *La Fabrique*, Lauro Venturi⁸ est crédité de la « mise en images » du livre. La formule, qui a quelque chose de cinématographique, est peu courante, *a fortiori* dans un tel contexte. On la trouve également à la fin de *Trois des quatre soleils*, de Miguel Ángel Asturias (1971), publié dans la même collection. Il est difficile de ne pas imputer à Venturi le traitement « généreux » des images et l'art d'allier écriture manuelle, typographie et iconographie qui se manifeste dans *La Fabrique*.

Fabriques

Reprenons. L'introduction, qui, du livre, est le seul texte écrit exprès pour cette édition, démarre ainsi, après une double page où est reproduite la photographie du Lignon (précédée par les mots « De(depuis) la roche (jusqu'à) l'eau, le pré ») :

8. Lauro Venturi, cinéaste, est le fils de l'historien de l'art Lionello Venturi (lui-même fils d'Adolfo Venturi, considéré comme le fondateur de la discipline à l'université, en Italie), qui, refusant de prêter serment à Mussolini, avait quitté son pays, d'abord pour la France, ensuite pour les États-Unis. Lauro Venturi, né en 1923, était le beau-frère de Skira chez qui il vint travailler, à Genève, dans les années 1950. Auteur de films sur l'art (son film sur Marc Chagall obtint un Oscar en 1964), il aidait Skira dans ses projets de séries cinématographiques et intervenait donc dans la confection des « Sentiers ». Cf. notamment : <http://www.lesdocs.com/fiches/dossier%20de%20presse/venturi.htm>.

ci-contre

fig. 3

Portrait de Francis Ponge, s.d., par André Rogi.
© DR, Bibliothèque nationale de France, Paris.
© BnF, Dist. RMN-Grand Palais/image BnF.

Le pré'

Comme je disais à P.H.S., hier soir, que j'avais enfin commencé à jeter mes premières notes sur ce pré (ou de ce pré) dont je lui avais écrit, voici deux mois, que je venais de le concevoir (ou seulement de le voir, ou prévoir : et de lui en faire), il m'a cité Rimbaud : "le clavier des prés." Je lui ai demandé aussitôt de se taire, mais de me recopier la phrase de ma lettre à lui, concernant ce sujet.

A propos de la quintessence (relative) de l'expression "clercuni des prés",
noter aussi l'association d'idées avec Josephus des Prés (nomique archaïque), avec
le Pré-aux-Clers et St Germain des prés (quartier d'antiquaires) (on dit archaïsme, d'embûs)
(et des ~~archaïques~~ : de disputeurs, de melleistes) (lien de la décision)

2.5. Bach. →

Paris le
16 octobre 1960
(1)

(1)

Le pré

Voici le temps venu d'aller au dictionnaire. Littre.
Pré: 1°) Terre à foin ou à paturage. 2°) Pré aux clercs
(D'où, selon Littre: sur le pré, terrain des duels; puis, sur le
pré: au moment de la décision.)
(Rente de pré: c'est le revenu le plus assuré)
on disait auparavant la prée. Cela s'est conservé en Berry
Tout cela vient du latin pratum (plur. prata) dont l'origine, Littre,
est obscure.

Rien de tout cela, ni les définitions, ni l'historique,
ni l'étymologie, ne me donne rien, ne me paraît
le moins du monde intéressant, - en raison certainement
de l'ignorance où nous restons quant aux origines
du latin pratum. Provençal Prat. Espagnol Prado. Ital. Prato
"Sat prata bilentunt" dans Virgile, voilà
qui est positif. C'est ainsi que je l'entends. Cela me
paraît essentiel.

X X X
X X X
X

[Préau serait de pratellum
diminutif de pratum (probable)
[Pré le seul mot, en français,
de la même famille.]

→ [Mais non, bien sûr; il y a aussi Prairie, qui est un terrain
couvert de plantes herbacées à paître ou à faucher (donc synonyme de
pré) et qui vient du bas-latin prataria de pratum (prataria en italien,
praderia en espagnol, praderia au provençal, prairie ou présie en breton)
Et encore pradelle, nom donné en 29. provinces aux (mauvaises) prairies
naturelles; pradier, ouvrier gagé pour prendre soin des prairies: enclorre,
arroser, épierrer; prairial: plantes prairiales; puis le mois (mai-juin)
du calendrier républicain.]

X X X X
X X
X

Larousse n'est pas plus
intéressant (plutôt moine)

Les sentiers de la création

20 mai 1970

S'il me faut une fois de plus – et parce que ces problèmes et le genre littéraire qu'ils ont suscité sont maintenant à *la mode* – mettre sur table les états successifs de mon *travail* d'écriture à propos de telle ou telle émotion qui m'a d'abord porté à cette activité, je choisirai d'étaler mes notes *sur le pré*.

Ponge avait noté en 1954 : « J'ai bien envie de bouleverser un peu aussi le genre "préface" [...] ou par la même occasion le genre titres, et donner, par exemple, une *série de titres* comme *préface*... » (Ponge 2005 : 321) Ici, il satisfait à cette envie ancienne en écrivant l'introduction, qui lui a été expressément commandée par Picon, sous la forme du journal (du 10 mai au 10 juillet 1970, le premier paragraphe échappant à l'ordre chronologique). Et il y discute le titre de la collection en jouant avec les deux mots, *sentier* – « pourquoi pas les avenues », demande-t-il – et *création* – « je n'aime pas trop ce mot », confesse-t-il en matérialiste philosophiquement conséquent. Il poursuit ensuite la méditation poétique-poéticienne qui sous-tend sa démarche – les choses (les aimer, les reconnaître), les mots..., la matérialité de l'écriture.

Dans la production de Ponge, *La Fabrique du pré* s'insère entre deux ensembles (re)composés, dans une même optique, plusieurs années après la publication du texte qui en constitue le noyau : d'une part *Le Carnet du bois de pins* (1940-1941) dans lequel est fourni tout le dossier préparatoire du « Bois de pins », qui en fait n'avait pas abouti à une version terminale, et, d'autre part, *Comment une figue de paroles et pourquoi* (1977). Avec ces deux ensembles et *La Fabrique du pré*, Ponge cherche à « radicaliser », selon la formule de Jean-Marie Gleize – « radicalisation spectaculaire allant vers le tout montrer » (Gleize [dir.] 2004 : 121). C'est dans *Comment une figue de paroles et pourquoi* qu'il va le plus loin, puisqu'il y présente la totalité des brouillons de « La figue (sèche) » qui se sont succédé à partir de 1951 jusqu'à la version définitive confiée à la revue *Tel Quel* pour son premier numéro, qu'il a intégrée ensuite dans *Le Grand Recueil*, après quelques corrections et aménagements de mise en page, essentiellement (Ponge 1999 : 803-805). Ces brouillons sont transcrits grâce à « un artifice typographique » destiné « à faciliter l'approche du travail de l'écrivain ». Quelques pages manuscrites, reproduites en fac-similé, ont été sélectionnées.

L'idée de reproduire des textes manuscrits dans *La Fabrique du pré* n'avait pas pris corps tout de suite. Picon écrivit à Ponge le 7 août 1970 : « On a décidé chez Skira de reproduire en fac-similé tous les états du Pré (bien entendu, l'introduction sur le thème des Sentiers de la création sera imprimée) – et le texte imprimé des différents états suivra sur papier bible. Je suis ravi de cette formule, dont je n'étais pas sûr qu'elle serait possible. Ce sera un livre tout à fait à part, et vraiment merveilleux. » (Veck 2002 : 1519)

Parmi les raisons avancées, dès 1941, en réponse à l'inquiétude de son ami Gabriel Audisio qui ne comprend guère sa démarche, Ponge se comparait à un savant et avait cette formule : « publier l'histoire complète de sa recherche, le journal de son exploration... » Et un peu plus loin :

**double page
précédente**

fig. 4

Francis Ponge, *La Fabrique du pré*, extrait, « Les Sentiers de la création », Genève, A. Skira, 1971. © Gallimard, avec l'aimable autorisation de la succession Francis Ponge et des éditions Skira.

OUI, il est intéressant de montrer le processus de « ma pensée ». Mais cela ne veut pas dire qu'il faille sous ce prétexte me lâcher, car cela irait à l'encontre de mon propos – mais il est très légitime au savant de décrire sa découverte par le menu, de raconter ses expériences, etc. (Ponge 1999 : 426 et 427).

Ponge raconte que Picasso lui aurait affirmé : « Nous voulons montrer notre travail, et non faire des œuvres. » En rapportant ce propos, il ajoute : « Dans le futur, la science cherchera à connaître l'homme au travail. C'est dans cette perspective que j'ai daté toutes mes compositions, comme les documents pour les ethnographes. » (Ponge 2002 : 1437) Pourtant, il paraît douter au moins un moment de l'éventualité d'une approche ethnographique : « Il faut bien se rappeler en effet (et cela, seul un "créateur" sans doute peut un jour se le rappeler, parce qu'il l'a éprouvé lui-même), comment *cela se passe* dans le travail de l'expression verbale (je n'ose pas dire poétique). » (*Ibid.* : 215) Il est vrai que dans cette remarque Ponge n'évoque pas les conditions « objectivables » de son travail d'écrivain, postures, dispositifs, papier, encre, etc., y compris les règles, les exigences techniques qu'il se donne ou celles qui lui sont extérieures et qu'il accepte, ni les opérations saisies dans leur matérialité (dans une saisie *matérialiste*). Il parle plutôt de ce qu'il reste d'irréductible, de mystérieux une fois inventoriées, décrites, ethnographiées ces conditions et toute l'« accumulation de forces » nécessaire à l'écriture (*ibid.*).

Jean Ristat sera l'ethnographe. Après avoir édité le journal de « La figue (sèche) », *Comment une figue de paroles et pourquoi*, il réalise un entretien avec l'écrivain et le publie en 1978 dans sa revue *Digraphe*, rivale de *Tel Quel*. Ponge y revient en détail sur ses instruments de travail, sur sa posture : il écrit sur ses genoux, quasi étendu, les pieds sur la table et le flanc droit appuyé contre elle. Il mentionne ses « roudillons » irrépessibles qui permettent, au cours du travail qui l'absorbe, que périodiquement la tension retombe et que le cerveau se décongestionne. Il revient également sur l'écriture manuscrite et sur la dactylographie grâce à laquelle il porte à un moment donné un regard distancié sur son travail : « La machine c'est pour mettre au net, avoir une vision *objective* de mon texte. [...] On voit la chose comme on lirait le livre de n'importe qui. » (Ponge 1997 [1977] : 282)

Dans *La Fabrique*, la seule, mais retentissante allusion à cet autoportrait de Ponge au travail surgit à la dernière page (« Voici pourquoi j'ai vécu ») :

Je me suis allongé
aux côtés des êtres et des choses
La plume à la main, et mon écritoire
(une page blanche) sur les genoux

Questions de forme et de genre

Quel rapport existe-t-il entre l'évolution de sa pratique d'écrivain et ce qu'on pourrait appeler l'intention « ethnographique », ou scientifique, émise à plusieurs reprises par Ponge, de façon assez peu argumentée, il est vrai ? Je suis tenté d'y voir surtout une formulation métaphorique du désir réitéré de se dépouiller des oripeaux du poète et d'inventer une *forme* nouvelle.



fig. 5

Pablo Picasso, *Le Printemps*, 1956, œuvre reproduite dans *La Fabrique du pré*. Donation de Louise et Michel Leiris (Paris), 1984. Dépôt du Centre Pompidou, 1998. © Succession Picasso, 2014. © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/DR.

En 1943, Ponge confiait à Jean Paulhan que le poème en prose ne lui suffisait pas : « comme Joyce ou Proust je cherche ma forme » (Paulhan et Ponge 2006, vol. I : 302). Jean-Marie Gleize entend dans cette expression la recherche d'« un nouveau genre (comme l'était naguère la "définition-description-œuvre d'art littéraire", désormais dépassée, insuffisante, relevant trop, toujours, de la "poésie") » (Gleize 1988 : 241). Ponge, qui dans cette tentative procédait selon son habitude par approximations et repérages, avait qualifié certains de ses textes non seulement d'*histoire*, de *journal*, comme on l'a vu, mais de *journal poétique*, voire de *roman* : « On pourrait encore appeler ça roman, parce que c'est aussi la vie d'un homme [...] et en effet pour un artiste, enfin, ou un ouvrier de mon genre, la vie et l'œuvre ne font qu'un. » (Ponge et Sollers 1970 : 106) Gleize quant à lui avance la notion utile de « fiction critique » (Gleize 1988 : 177).

Journal, roman : une dimension narrative et même fictionnelle est donc suggérée, non seulement par ses plus attentifs lecteurs mais par Ponge lui-même. Elle semble résider d'abord dans la construction d'un récit (difficile d'imaginer une fiction sans récit, et réciproquement), du récit de la « fabrique » du « Pré » que l'on peut mettre en relation avec la *démarche rétrospective* que Skira et Picon invitent les auteurs à emprunter. Un récit – on reprendra ici la définition du linguiste Jean Dubois : « On appelle récit un discours rapporté à une temporalité passée (ou imaginée comme telle) par rapport au moment de l'énonciation. » (Dubois [dir.] 1994 : 398) Et tout

entier orienté vers un avenir, vers un débouché qui reste problématique jusqu'à l'envoi final. Comme le rappelle Margaret Macdonald, la fiction n'est pas affaire de vérité ou de fausseté, voire de mensonge, elle n'énonce pas des assertions vraies ou fausses (Macdonald 2004 [1992] : *passim*). Si fiction il y a chez Ponge, elle est liée à la production de ce récit, qu'il invente, dont l'intrigue consisterait en un jeu de variations sur un même projet en cours et, plus encore, dans la lecture qu'il est possible d'en faire.

La pratique de l'écrivain dont rend compte *La Fabrique* en détermine fortement la structure: il n'est pas indifférent que Ponge ne recoure pas au découpage et au collage «avec ciseaux et matériaux adhésifs», pratiqués de longue date par des auteurs qui s'inscrivent «dans une tension entre l'accumulation du déjà écrit et la projection à l'œuvre encore à venir» (Bustarret 2011 : 372), avant la technique immatérielle du *couper-coller* qui nous est familière à nous, utilisateurs d'ordinateurs. «Mettre sur la table les états successifs de mon travail d'écriture», déclare Ponge. Les états successifs: chez lui, pas d'opération de superposition-effacement, son œuvre n'est pas un palimpseste, les brouillons ne s'annulent pas en se recouvrant, ils peuvent être étalés comme on étale son jeu dans un ordre irréversible (c'est une des caractéristiques du récit). En se déployant à la façon d'un éventail, les brouillons, les esquisses⁹, les états constituent les épisodes d'une possible histoire.

Ainsi, à la fois provisoires et définitifs, et donc ouverts et fermés, les fragments qui composent *La Fabrique du pré* suggèrent des variantes, des développements possibles qui seront retenus ou abandonnés (mais pas annulés) dans la version finale. Autant que cela soit concevable, le récit pongien progresse à la manière du point arrière, en une composition parataxique: sans coordination explicite, sans que soient justifiés, en cours de route, les enchaînements, ce qui lie les séquences et les séquences de séquences. Sans en combler les blancs. «Mais on peut aisément imaginer des lecteurs qui passent ces blancs et font se succéder les fragments comme des paragraphes» (je détourne ici une remarque de Pascal Quignard [2005 : 65]). D'autant plus que la visée déclarée de l'auteur est susceptible de suggérer un fil. Quant à l'iconographie, elle court, à son allure, tout au long de la deuxième partie, avec, on l'a vu, quelques points d'ancrage par rapport au texte. Tel est le mode d'assemblage visible dans la deuxième ou la quatrième partie de *La Fabrique*, ce que Margaret Macdonald appellerait des arrangements, *contrivances*, «produisant, dans les œuvres de fiction, un récit, non pas possible, mais plausible, c'est-à-dire "à même de se faire accepter par le public"» (Macdonald 2004 [1992] : 222, 226-227).

Dans *La Fabrique du pré*, il semble en outre que s'opère un glissement du goût du fragment et de l'esquisse vers un effet d'archive. Pas plus que les autres textes de Ponge, on ne lit aujourd'hui ce livre comme au moment de sa parution en 1971. Ce truisme acquiert dans ce cas une pertinence particulière: *La Fabrique*, qui participait peut-être d'une mode (*dixit* Ponge), a eu un impact qu'il reste à évaluer dans le champ littéraire: sur l'écriture, et sans doute sur l'édition, entendue dans son sens le plus pratique – typographie et mise en page – ainsi que, indissociablement, sur les lecteurs. En exerçant ce que j'ai appelé «effet d'archive», *La Fabrique du pré* peut donc alimenter un régime fictionnel de nature formelle, où est

9. Le goût pour l'esquisse n'est pas nouveau. Elle était chère aux romantiques pour qui, comme le montre Wendelin A. Guentner, elle ressortissait à «une esthétique de l'énergie». Guentner rappelle notamment comment Eugène Delacroix fut partagé entre son penchant profond pour l'esquisse et l'exigence du tableau fini. Comme Edmund Burke, rappelle-t-elle également, Diderot appréciait déjà l'esquisse pour la «promesse» qu'elle fait à l'imagination (Guentner 1984 : 28 et 29).

10. De Valéry on retiendra pourtant, dans « Au sujet du *Cimetière marin* », paru en 1933, cette remarque : « J'ai été blâmé [...] d'avoir donné plusieurs textes du même poème, et même contradictoires. Je serais tenté (si je suivais mon sentiment) d'engager les poètes à produire, à la mode des musiciens, une diversité de variantes ou de solutions du même sujet. Rien ne me semblerait plus conforme à l'idée que j'aime à me faire d'un poète et de la poésie. » (Valéry 1962 [1933] : 1497, 1501)

mise en exergue la matérialité des signes qui font le cachet du document, pour l'essentiel numérotations, datations, annotations, surcharges, soulèvements... Ponge a sans doute contribué à ouvrir la voie à une esthétique du brouillon, de la rature, pouvant confiner au maniérisme (auquel *Comment une figure...* échappe) perceptible jusque dans le fait pour un artiste d'utiliser pour sa correspondance une page d'études, un croquis, ou pour un écrivain de tracer quelques mots au dos ou en marge d'une épreuve portant des corrections manuscrites ou de sa copie.

Ponge – curieusement ? – ne confronte pas son entreprise à celle d'autres auteurs, qui par comparaison permettrait peut-être de mieux situer la sienne. Il ne répond pas à Audisio, qui compare la démarche « pas à pas, mot à mot » du *Carnet du bois de pins* avec celle du *Journal des Faux-Monnayeurs* d'André Gide, avec les commentaires par Dante de ses sonnets de *Vita nova* ou ceux d'Edgar Allan Poe pour *Le Corbeau* (Ponge 1999 : 408), liste à laquelle on pourrait ajouter Paul Valéry et Raymond Roussel. S'il lui arrive de citer Gide, en le qualifiant au passage de « mauvais maître », voire de « semi-bouffon », il n'aborde jamais l'aspect réflexif de son travail. Il en va de même avec Poe, qui est quasi absent, avec Valéry ou Roussel, un des auteurs contemporains qu'il évoque pourtant fréquemment avec respect. Il est vrai que dans « Au sujet du *Cimetière marin* », Valéry propose un commentaire qui est second en quelque sorte, puisqu'il y commente un commentaire universitaire de son poème¹⁰. Quant au *Journal des Faux-Monnayeurs*, il donne un témoignage sur, et non de, l'élaboration du roman. On pense plus volontiers à « Genèse d'un poème » de Poe, ou à *Comment j'ai écrit certains de mes livres* de Roussel. Mais l'un et l'autre construisent a posteriori leur récit ou commentaire, voire leur récit-commentaire, en explicitant si bien le programme de leur(s) œuvre(s) qu'on éprouve à les lire le sentiment d'une pure transparence entre intention et réalisation, sans jeu ni déchet ni pièces manquantes. Dans « Genèse d'un poème », Poe décompose le mécanisme de son écriture du *Corbeau*, de façon troublante tant son essai est impeccable, et du coup ceux qui s'y sont laissé prendre parlent de mystification. Quant à l'auteur de *Locus Solus* rédigeant *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, il prétend mettre à nu les procédés quasi axiomatiques de son œuvre. Ponge, lui, n'est pas en position de méta-écriture : en produisant les pièces de son dossier, autrement dit ses brouillons, il offre la possibilité au lecteur d'assister, après coup mais comme au présent, à la fabrication de ses textes, d'avoir ainsi accès à son *modus operandi* à travers la matérialité des traces.

Il existe chez Ponge une constellation de mots renvoyant à l'idée d'exposition, de manifestation, de mise en exergue : exhibition, ostentation... *Ostentation des difficultés*, note-t-il à propos de deux strophes de Malherbe, en cherchant dans le Littré à cette occasion la définition d'*ostensoir*, objet de la liturgie catholique destiné à l'exposition de l'hostie consacrée : « Ne s'agit-il pas de l'ostentation de nos difficultés et de nos faiblesses, et de leur transformation en vertus (rayonnantes) ? » (Ponge 2002 : 247) S'il n'est pas certain que le verbe « mettre en scène » appartienne au lexique pongien, ses lecteurs les plus attentifs, eux, l'emploient. Jean-Marie Gleize voit dans le *Carnet du bois de pins* (1947) « le premier écrit ostensiblement inachevé, le premier à mettre en scène "l'inachèvement perpétuel" comme

son principe» (Gleize 1988: 124). Et Bernard Beugnot définit ainsi l'entreprise critique du poète: «Chercher par quels chemins d'écriture l'inventaire des objets du monde [...] met en scène une expérience des problèmes de création, qui par un retour sur soi-même interroge ses présupposés.» (Beugnot 1989 [1986]: 124) Pour dévoiler sa pratique, il lui est nécessaire d'apprêter, du moins de rendre mieux visible par quelques opérations strictement contrôlées ce qu'il livre au lecteur. À propos de *Comment une figure de paroles et pourquoi*, Ponge emploie le terme «exhibition» et, dans l'avertissement du *Grand Recueil* (1961), il évoque les «artifices de la mise en pages», en ajoutant: «sans tricherie d'aucun ordre, en tout cas» (Ponge 1999: 445). Pour un *Malherbe* est pour lui l'occasion de jouer à maintes reprises avec *affublement et désaffubler*, auxquels font écho *falbalas*, *rubans* et *fanfreluches* (Ponge 2002: 78 et 210). Son vocabulaire comprend aussi quelques mots qui renvoient à l'idée d'*accentuer le trait*, de focaliser l'écoute ou le regard:

[...] il est en mon pouvoir de manier certains engins ou dispositifs
Comparables aux amplificateurs, sélecteurs, écrans, diaphragmes,
Fort en usage, depuis quelque temps, dans certaines techniques

J'y suis, même, devenu assez expert
Pour, comme un organiste agile ou un bon chef d'orchestre,
Savoir faire sortir —
Non à proprement parler du silence —
Mais de la sourdine, de la non-remarque,
Telle ou telle voix, pour en jouir
Et faire jouir ma clientèle. (Ibid.: 662)

Denis Roche a repéré «la façon qu'aurait Ponge d'appuyer plus ou moins fort sur la touche, ou sur le stylo, selon les mots de sa description, à la manière peut-être du pianiste qui use ou non de la pédale, allant même jusqu'à retenir le son de la note au-delà d'une juste *mesure*» (Roche 1989 [1986]: 372). Un tel exercice, lorsqu'il est poussé à la limite, Ponge le compare à un «momon», espèce de mascarade qui ressortit au grotesque, avec une touche de désespoir¹¹.

Il n'est pas rare, non plus, que pour être efficace le récit pongien ait le caractère démonstratif de la *fable*, «catégorie éminemment pongienne» (Gleize 1988: 133), qui, en outre, fait bon ménage avec le proverbe dont Ponge adopte volontiers le ton péremptoire:

Je crois que si l'on écrit [...] on tend au proverbe (à la limite bien sûr).
On veut que cela serve plusieurs fois et, à la limite, pour tous les
publics, en toutes circonstances et que cela gagne le coup quand
ce sera bien placé dans une discussion.

Il en vante la puissance:

Même dans un marché, celui qui sort un proverbe (quand deux
personnes discutent), celui qui sort un proverbe au bon moment, il a
gagné. (Ponge 1999: 655)

11. *Momon*: «une espèce de mascarade, une espèce de danse exécutée par des masques, ensuite un défi porté par des masques. Le radical est le même que dans momerie. L'on devrait pouvoir nommer ainsi, par extension, toute œuvre d'art comportant sa propre caricature ou dans laquelle l'auteur ridiculiserait son moyen d'expression. *La Valse* de Ravel est un momon. Ce genre particulier aux époques où la rhétorique est perdue, se cherche.» (Ponge 2002: 373-378) Le mot est attesté par les dictionnaires dans cette acception comme vieilli.

4 Septembre.



PLAN DU VERRE D'EAU

I. — Encore une petite chose, me disent-ils. Laissons-les dire. Notre grandeur (et je n'entends pas la mienne, celle du verre d'eau) leur est inaccessible.

II. — Que ceux que le verre d'eau peut tuer se retirent. Il fut plus puissant un jour que la hache du Grand Ferré.

III. — Sa principale qualité est de comporter, dans la tranquillité et dans une *mesure* qui permet de le tenir, considérer et absorber aisément, — toutes les qualités de l'eau précédemment courante.

IV. — Le cueillir au robinet. La pureté à Paris n'est pas si rare. L'eau de l'avenir qui court dans les conduites étroites. Les abstractions rengorgées dans mon verre. Si les diamants, etc...

V. — Le verre d'eau sur la table. A tant le contempler nous l'avons laissé vieillir. Il vieillit comment ? Montre le regret de ne pas avoir été bu. Moralité : il doit être bu (le précédent doit être jeté). C'est d'ailleurs le remède par excellence, aussi la chose du monde qui peut faire le plus de plaisir. Mais c'est en même temps la moindre des choses, la moindre des aumônes, des choses qu'on puisse offrir. FIN.



DÉTAIL : PLAN DU MILIEU
DU DISCOURS

Le verre d'eau cueilli au robinet.
Eau de l'avenir. Eau du passé.
Rengorgement d'abstractions.
Si des diamants...
Le verre d'eau contemplé
(Offert (peut-être à ce moment ce que j'ai
à dire du *mot*).
Ravissement d'ordre esthétique. Préciosité, etc...
Le verre d'eau sur la table. Trop contemplé. Il
a vieilli.
Vieillessement du verre d'eau (passé défini).
Le jeter.
En cueillir un autre.
Le boire. Boire un verre d'eau. Dents fraî-
ches, etc...
Un pour les dents et la bouche. Un pour
l'estomac.
C'est le remède par excellence... Et c'est la
moindre des aumônes. FIN.

12. « Nous ne nous arrêtons que par lassitude » (1951) [Ponge 2005 : 285].

Il est vrai, comme on le voit chez La Fontaine qu'il admire au plus haut point, que la morale finale d'une fable a souvent force de proverbe, au point de s'imposer comme l'héritage de la sagesse des nations à des générations successives qui en ignorent la source. *Fable, proverbe* pourraient prendre ici place dans une rubrique entre (les) genres que questionne Ponge.

Le tiers

Ponge écrivait en ouverture de *Proèmes* (1948) :

Tout se passe (du moins l'imaginé-je souvent) comme si, depuis que j'ai commencé à écrire, je courais sans le moindre succès « après » l'estime d'une certaine personne.

Où se situe cette personne, et si elle mérite ou non ma poursuite, peu importe. (Ponge 1999 : 165)

Dans son entreprise – écrire le récit-journal-roman-exhibition de l'œuvre en cours – intervient le regard critique d'un tiers, dont la figure par excellence pour Ponge fut, dès le départ et pour longtemps, Paulhan, aîné, lecteur, mentor, éditeur, ami, mort avant la conception de *La Fabrique du pré*. Un tiers, entre l'auteur et son lecteur à venir, au singulier ou au pluriel, dont Ponge présuppose la compétence et que, en même temps, il institue en tant que lecteur (j'emprunte la formule à Umberto Eco, rappelant qu'« un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner » [Eco 1989 [1979] : 68 et 64]). En le sollicitant, en l'apostrophant :

Je m'adresse au lecteur, je le compromets directement, pour l'em-mener avec moi (comme si je le prenais par le bras), comme pour lui faire épeler (c'est sa voix même qui doit sonner) ce que je veux lui/me faire entendre.

Il s'agit d'un des procédés (peut-être le procédé le plus typique) de la maïeutique. (Ponge 2005 : 327)

Le tiers intervient d'abord entre l'auteur et l'auteur, qui est de soi-même le premier lecteur, comme y insiste Ponge. Et non seulement il assiste à la naissance de l'œuvre, mais il lui arrive d'intervenir aux différents stades de la confection du produit éditorial, jusqu'à sa diffusion. C'est l'éditeur qui oblige éventuellement l'auteur à lâcher son texte – et Ponge ne cesse de souligner son importance. L'injonction de l'éditeur ou la lassitude¹², qui n'est pas le meilleur motif, telle semble bien souvent être l'alternative pongienne pour mettre un terme à l'écriture interminable. Il est l'autorité qui ouvre à la publication, par la commande qu'il passe et par l'arrêt qu'il exige, mais aussi – comme on le mesure bien avec Paulhan – par le fait que, non seulement il présente son travail, mais qu'il contribue, au besoin, à le rendre *présentable*. Faut-il le reconnaître dans le personnage du « lecteur absolu » fort peu bavard qui apparaît dans *Le Savon*, pendant la courte séquence du « Prélude en saynète ou momon » ?

Pour *Comment une figue de paroles et pourquoi*, Jean Ristat jouera ce rôle. Pour *La Fabrique*, c'est Picon. Mais il convient de ne pas concevoir

double page précédente

fig. 6

Francis Ponge, illustration d'Eugène de Kermadec, *Le Verre d'eau*, extrait. Paris, Galerie Louise Leiris, 1949. LaM, Lille Métropole, musée d'Art moderne, d'Art contemporain et d'Art brut, Villeneuve d'Ascq. Photo : Michel Bourguet. © ADAGP, Paris. © Gallimard. Avec l'aimable autorisation de la succession Francis Ponge.

l'éditeur seulement comme un tiers individuel. Il est un travailleur collectif, incluant Lauro Venturi¹³. Ponge semble avoir bien conscience de cet aspect : *La Fabrique* est fabriquée par une équipe, «qui s'y active» (Veck 2002 : 1519). En l'occurrence, le poids de ce tiers est sans doute important au point que son accompagnement devienne captation, ainsi que Ponge le suggère dans sa dédicace à Philippe Sollers en avouant (même s'il a participé activement aux choix iconographiques) s'être «peut-être, ici, un peu laissé faire¹⁴».

Reprenons

Dans le prière d'insérer imprimé sur le rabat de la couverture du livre édité par Skira, Ponge écrit (longtemps je n'y avais pas prêté attention) : «Il s'agit ici, en l'espèce, de la prostitution, la tête sous l'oreiller, de mon PRÉ.» Il s'en explique dans un entretien avec Pierre Dumayet, désamorçant ce que le mot aurait de dissonant en invoquant le fait qu'il consent «que les maladresses d'expression, le travail très hasardeux de la fabrication du texte soient mis à la disposition des lecteurs [...]».

Lors de l'émission *Apostrophes* du 4 avril 1977, Jean Ristat affirmait que *Comment une figue de paroles*, dont il était l'éditeur, était «un travail génétique», à la différence de *La Fabrique du pré*. On l'a vu, ce livre ne contient pas la totalité des états du poème : «Il y avait eu, explique Ponge à Ristat, un choix fait, d'accord avec moi par Gaëtan Picon. Il n'avait donné qu'environ les deux tiers. Il reste un certain nombre de feuillets qui n'ont pas été utilisés.» (Ponge 1997 [1977] : 275) Ce ne sera pas le cas pour *Comment une figue...* : «Alors, cette fois-ci, j'ai voulu que tout y soit. Il n'y a pas la moindre retenue, et c'est au sens moral aussi qu'il faut l'entendre, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de retenues en raison de – comment dirais-je – enfin du respect humain. Je donne tout, quitte à être particulièrement fastidieux.» (*Ibid.*) Ce détail nous invite à faire un pas supplémentaire et à déplacer le regard.

La Fabrique : quel livre ? Tentons à nouveau une lecture, en sachant – c'est une de ses limites – que ce petit exercice de «phénoménologie» ne vaut pas enquête. Dans *La Fabrique*, une fois passée l'introduction et jusqu'au texte définitif du «Pré», que lit-on (et lit-on) ? Il me semble que la matérialité du brouillon trouble le récit. On tourne (je tourne) les pages, l'attention flotte un peu, s'arrête sur une date, un soulignement, on scrute, on décrypte, on épèle des signes, on contemple les images qui sont belles, fac-similés des manuscrits compris, en accommodant le regard du détail microscopique au champ entier de la page, avant de confronter ces perceptions au «Pré» qui paraît en être la réduction mise au propre. S'il le souhaite, le lecteur a la possibilité de les confronter à leur version typographique qui vient ensuite comme en annexe. Entre-temps il est invité à lire «Le pré» proprement dit, enchâssé entre ces deux parenthèses.

La Fabrique du pré éditée par Skira occupe en effet une place à part dans le champ éditorial de son temps, et d'abord dans la carrière de Ponge. On le comprend d'autant mieux si on la compare à sa reprise dans la collection de la Pléiade, qui contraste profondément avec le livre rêvé par Picon : après l'introduction, elle restitue la démarche en publiant cette fois tous les états typographiés suivant un protocole de transcription qui diffère de celui utilisé

¹³. Venturi, qui avait projeté un moment de venir au Chambon-sur-Lignon, a correspondu au sujet de l'iconographie avec Ponge, qui se rendit à Genève pour travailler sur la maquette.

¹⁴. Cf. « Francis Ponge tel quel » : http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=432#section14



dans l'édition Skira-Picon avec lequel Ponge avait confié à Jean Daive n'être pas d'accord et pour lequel il n'y aurait pas eu de bon à tirer (Veck 2002 : 1520 n.1 et 1525). Quelques fac-similés sont reproduits dans un format qui les rend beaucoup moins lisibles. Et dans une quatrième partie, en annexe, «en atelier» selon l'expression parfaitement pongienne de l'éditeur, ont été ajoutés les folios qui n'avaient pas été retenus en 1971.

Trois détails pour finir

Premier détail : la teinte du papier, l'ampleur des lignes et sans doute l'absence de pagination «accusent», en le mettant en exergue, l'unicité du texte final/initial, «Le pré».

Deuxième détail : l'édition originale était accompagnée «d'un bandeau vert, portant en réserve le texte suivant : "PRÉS PARÉS PAR CHAGALL BACH COURBET DUBUFFET GIORGIONE COROT GÉRÔME CÉZANNE LITTRÉ BOTICELLI PICASSO BALTHUS SEURAT... ET FRANCIS PONGE." » (*Ibid.*)

Le troisième détail concerne la couverture, son recto. Comme le veut la fonction d'appel qui lui est assignée par une longue tradition de lecture et d'édition, elle retient l'attention le temps de répondre à son invitation d'ouvrir le livre, on ne s'y attarde peut-être pas, tandis que son verso ne dit rien d'autre que, fer à gauche, en haut : «11^e volume/de la collection/ Les sentiers/de la création»; et en bas : «Exclusivité Weber». Sur la première de couverture, donc, on lit de haut en bas : sur le bandeau noir du haut, «FRANCIS PONGE», puis dans la large partie médiane, sur fond blanc, le titre couleur terre de Sienne ou terre de Sienne brûlée : «La fabrique du pré», au-dessus de la reproduction de trois planches d'herbier (8,5 cm de haut) encadrées par un mince filet, dont les légendes ne sont pas lisibles. Sur le bandeau bas sont mentionnés, comme il se doit, la collection et l'éditeur. Et, ceci, que ma description a négligé jusque-là : en dessous des planches botaniques, prolongeant une «bulle» ovale (qui empiète sur le bandeau) où est écrit à la main (celle de l'auteur apparemment), comme une consigne donnée au typographe, «composer ici une ligne entière de points», une flèche indique ladite ligne, tracée elle aussi à la main dans une encre terre de Sienne.

Le livre est achevé, bel objet qui a échappé à son auteur.

CNRS

jean-charles.depaule898@orange.fr

ci-contre

fig. 7

Jean Dubuffet, *Ponge feu follet noir*, 1947. Huile sur toile marouflée sur pavatex, 132,5 x 99,5 cm. Fondation Beyeler, Riehen/Bâle, Collection Beyeler.
Photo : Peter Schibli, Bâle.
© ADAGP, Paris 2014.

remerciements

Mes remerciements vont à Danièle Ansermet, Daniel Fabre, Jean-Marie Gleize et Pierre Oster pour leurs remarques et conseils, ainsi qu'aux membres du Lahic-liac devant lesquels j'ai exposé une esquisse de ce travail en mars 2011 – en particulier à Franck Beuvier pour le compte rendu qu'il en avait rédigé.

Bibliographie

Beugnot, Bernard

1989 [1986] « Une poésie du manifeste ? », *Cahier de l'Herne* (« Francis Ponge »). Paris, L'Herne-Livre de poche : 122-142.

Bustarret, Claire

2011 « Couper, coller dans les manuscrits de travail du XVIII^e au XX^e siècle », in Christian Jacob (dir.), *Lieux de savoir*, II. *Les mains de l'intellect*. Paris, Albin Michel : 353-375.

Dubois, Jean (dir.)

1994 *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*. Paris, Larousse.

Eco, Umberto

1989 [1979] *Lector in fabula. Le rôle du lecteur*. Paris, Grasset.

Gleize, Jean-Marie

1988 *Francis Ponge*. Paris, Seuil.

1992 *A noir. Poésie et littéralité*. Paris, Seuil.

Gleize, Jean-Marie (dir.)

2004 *Ponge résolument*. Lyon, ENS Éditions.

2013 « Le temps des potirons » in Albert Camus et Francis Ponge, *Correspondance 1941-1957*. Paris, Gallimard : 7-22.

Guentner, Wendelin A.

1984 « Rhétorique et énergie : l'esquisse », *Romantisme* XIV (46) : 27-36.

Macdonald, Margaret

2004 [1992] « Le langage de la fiction », in Gérard Genette (éd.), *Esthétique et poétique*. Paris, Seuil : 203-228.

La fable d'une fabrique — Ponge et son pré.

Par Jean-Charles Depaule

Paulhan, Jean et Ponge, Francis

1986 *Correspondance 1923-1968*, I et II. Paris, Gallimard.

Picon, Gaëtan

1971 *La Chute d'Icare de Pablo Picasso*. Genève, Skira.

Poe, Allan Edgar

1951 « Genèse d'un poème », *Histoires grotesques et sérieuses*, in *Œuvres en prose*, trad. Charles Baudelaire. Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade ») : 979-997.

Ponge, Francis

1971 *La Fabrique du pré*. Genève, Skira.

1997 [1977] *Comment une figue de paroles et pourquoi* (présentation de Jean-Marie Gleize). Paris, GF Flammarion.

1999 *Œuvres complètes*, I. Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »).

2002 *Œuvres complètes*, II. Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »).

2005 *Pages d'atelier 1917-1982*. Paris, Gallimard.

Ponge, Francis et Sollers, Philippe

1970 *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*. Paris, Gallimard-Seuil.

Quignard, Pascal

2005 *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de La Bruyère*. Paris, Galilée.

Roche, Denis

1989 [1986] « La fabrique d'assez près », *Cahier de l'Herne* (« Francis Ponge »). Paris, L'Herne-Livre de poche : 371-380.

Roussel, Raymond

1963 [1935] *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Paris, Jean-Jacques Pauvert.

Valéry, Paul

1962 [1933] « Au sujet du Cimetière marin », *Variété*, in *Œuvres* I. Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade ») : 1496-1507.

Veck, Bernard

2002 « La Fabrique du pré. Notice et note sur le texte », in Francis Ponge, *Œuvres complètes*, II. Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade ») : 1517-1525.

Documents audiovisuels

Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers, France Culture, mars 1967 (rediffusés en 1988) ; http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=432#section4.

Extrait d'un entretien de Francis Ponge avec Pierre Dumayet, *Le Temps de lire*, ORTF, 15 avril 1971 ; INA.

Francis Ponge, « La figue et la poésie », *Apostrophes*, 8 avril 1977 ; <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/CPB77051897/francis-ponge-la-figue-et-la-poesie.fr.html>.

« Francis Ponge tel quel », http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=432#section14. Cette section d'un site consacré à Philippe Sollers (« Philippe Sollers. Sur et autour de Sollers ») comprend principalement des documents audiovisuels (notamment l'intégralité des entretiens Ponge-Sollers) et des notes critiques. Elle a été mise en ligne par Albert Gauvin le 25 novembre 2011.

page 22 et ci-contre

Portrait de Francis Ponge, s.d., par André Rogi, détail.

© DR, Bibliothèque nationale de France, Paris.
© BnF, Dist. RMN-Grand Palais/image BnF.

